Quaderns d'Italià 22, 2017 **285-298**

Tradurre Aleixandre: un percorso *in fieri* di Giorgio Caproni (quattro versioni inedite/rare)

Laura Dolfi
Università di Parma
laura.dolfi@unipr.it

Abstract

Questo articolo analizza nel suo farsi la versione italiana di alcune poesie di Vicente Aleixandre (*Poema de amor*, *Sin luz*, *Criaturas en la aurora*, *Ciudad del Paraíso*) che Giorgio Caproni aveva preparato per un volume antologico rimasto inedito. Si tratta di versioni poi dimenticate, solo *Città del Paradiso* venne trasmessa alla radio nel 1961 (e il suo testo pubblicato recentemente in un volume che trascrive il testo di quella rubrica radiofonica). Attraverso la consultazione delle copie dattiloscritte da Caproni vengono ora offerti i testi inediti delle prime tre poesie e riproposto quello della quarta, integrati con le varianti emerse dal confronto delle successive redazioni conservate dall'autore.

Parole chiave: Giorgio Caproni; Vicente Aleixandre; traduzione.

Abstract. *Translating Aleixandre: a path in the making by Giorgio Caproni (four unedited/rare versions).*

This article analyzes the Italian version of some poems by Vicente Aleixandre (*Poema de amor*, *Sin luz*, *Criaturas en la aurora*, *Ciudad del Paraíso*) during the process of their making. Giorgio Caproni had prepared them for an unpublished anthology. Then, such versions were forgotten. Only *Città del Paradiso* was broadcast on the radio in 1961 (being recently published in a volume that transcribes the script of that radio programme). Consulting the copies that have been typewritten by Caproni, the unpublished texts of the first three poems are now offered. Also, the fourth poem is provided again. All such texts have been integrated with the variants emerged from the comparison of the following editions that had been preserved by the author.

Keywords: Giorgio Caproni; Vicente Aleixandre; translation.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Il 6 luglio 1960 l'editore romano Curcio inviò al poeta Giorgio Caproni un contratto nel quale lo incaricava di preparare «una grande e completa panoramica antologica» che raccogliesse i poeti moderni (dell'Otto e Novecento) dei più diversi paesi. La scadenza fissata era rigida e il tempo concesso per questo impegnativo volume relativamente stretto;[1] comunque Caproni rispettò le condizioni stabilite[2] consegnando un *corpus* di circa ottocentocinquanta cartelle completate da una breve prefazione e da una nota delle fonti utilizzate.[3] Come annunziato dal titolo, *Poeti moderni di tutto il mondo*,[4] vi erano riuniti versi di autori italiani e stranieri, selezionati dal curatore in totale libertà.[5] La traduzione (da pubblicare senza originale a fronte) rimandava a seconda dei casi —lo si deduce facilmente dall'indice— a testi già editi o a versioni inedite affidate a un collaboratore esterno[6] o curate dallo stesso Caproni. Caproni infatti, quando si trattava di mondi culturali e di lingue che gli erano prossime, preferì ritradurre le poesie che aveva scelto in modo da offrirne un nuovo, più personale, dettato. E forse per mero *divertissement*, nel caso di alcune di queste traduzioni, decise di alternare il proprio nome con quello di tre suoi *alter ego*: Attilio Picchi per lo spagnolo, Teresa Dini per il francese ed Ettore Dini per l'inglese.[7]

1. Formalmente appena cinque mesi dalla data d'invio del contratto, giacché «tutti i dattiloscritti formanti l'opera completa» dovevano essere consegnati «pronti per la composizione, cioè riveduti e corretti», entro la fine dell'anno (o entro il 15 gennaio 1961, come leggiamo poco più avanti). Inoltre, nell'art. 8 si precisava che, nel caso di ritardi, Caproni avrebbe dovuto corrispondere una 'penale giornaliera' che sarebbe andata quindi a intaccare il compenso promesso (Fondo Caproni, I, 66. 1, presso l'Archivio Contemporaneo "Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze, da ora in avanti indicato come FC-V). Ringrazio la direttrice Gloria Manghetti e Fabio Desideri per l'abituale cortesia con cui hanno favorito il mio lavoro.
2. In una lettera del 3 febbraio 1961 Armando Curcio avvertiva infatti di aver saldato il compenso concordato e di restituirgli «l'intero manoscritto» perché, entro il 15 marzo 1961, potesse «riordinare tutto il materiale, e consegnarlo pronto per la stampa» (FC-V, I. 66. 2).
3. Come risulta dalla copia del foglio dattiloscritto preparato per la consegna: «Per Giorgio Caproni, Viale Quattro Venti, 31 — Roma. // Ricevo n. 847 cartelle dell'antologia POETI MODERNI DI TUTTO IL MONDO, più 3 cartelle di prefazione, una nota delle fonti e un avvertimento per la tipografia e l'Editore. // ARMANDO CURCIO EDITORE — ROMA // Roma, […]» (cassetta 5, numero 1 del Fondo Caproni presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, da ora in poi indicato con FC-N. Ringrazio Roberta Masini per aver facilitato il mio lavoro di reperimento dati). Una prima descrizione del materiale relativo al progetto Curcio presente in questa biblioteca è stato offerto in Elisa Donzelli, *Giorgio Caproni e gli altri, temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia: Marsilio, 2016, p. 89-90.
4. Fissato dall'editore (lo precisa Caproni nella *Premessa*, c. 3).
5. Come precisato nel contratto i poeti sarebbero stati scelti e tradotti a «insindacabile giudizio e valutazione critica» di Giorgio Caproni (FC-V, I, 66, 1).
6. Pur essendo Caproni l'unico e assoluto responsabile dell'opera (l'art. 3 del contratto dichiarava che a lui spettava raccogliere tutto il materiale, garantire la paternità dei brani selezionati e l'autenticità delle fonti utilizzate), il successivo art. 4 precisava che avrebbe potuto valersi di aiuti esterni. Cfr. «per la traduzione dei testi stranieri […] provvederà personalmente eccettuato che per eventuali poeti in lingue dal Dr. Caproni sconosciute e che verranno fatte tradurre […] da persone di sua fiducia o comunque scelte da traduzioni già esistenti».
7. Al punto 3 della *Nota per l'Editore* si legge infatti: «Attilio Picchi, Teresa Dini, Ettore Dini

Il primo di questi pseudonimi lo troviamo legato ad esempio alle tre poesie di Vicente Aleixandre —*Senza luce*, *Creature dell'aurora* e *Città del Paradiso*— inserite a completare la presenza ispanica nell'antologia (mentre di Giorgio Caproni risultano le versioni da García Lorca e Manuel Machado).[8] Anzi, inizialmente, la sezione dedicata ad Aleixandre, introdotta —come previsto— da una ventina di righi di dati bio-bibliografici,[9] si apriva con la versione italiana di *Poema d'amore* che però, in un secondo momento, era stata cassata (non figura infatti nell'elenco dei testi selezionati) perché —come suggerisce una nota manoscritta a fianco della traduzione di questa poesia[10]— portava al superamento dello spazio concesso. Per la scelta dei testi, Caproni si era basato sulla più ampia selezione bilingue offerta dalla *Poesia spagnola del 900* di Oreste Macrí (1952) che, tra i dieci antologizzati da Aleixandre, includeva (nella stessa successione) anche questi quattro. Teoricamente quindi Caproni avrebbe potuto limitarsi a riprodurre la traduzione dell'ispanista salentino (come aveva previsto in altri casi),[11] ma preferì cimentarsi direttamente nella riscrittura.

Per quanto riguarda *Poema d'amore*, certo, non possiamo sapere se la versione dattiloscritta avrebbe subito —qualora non fosse stata eliminata— successive rielaborazioni (una cassatura rivela ad esempio che, rileggendola dopo la battitura, Caproni sostituì il predicato «attraggono» con «attirano», in modo da evitare l'omofonia con lo spagnolo «atraen» v. 12); ma nonostante questo ci sembra interessante trascriverla. Il suo coerente fluire infatti, ammettendo non di rado variazioni nella costruzione della frase (si eliminano o introducono iperbati: vv. 2, 4, 5, 13, 17, 22), trasformazioni di coordinate in subordinate (la serie «no han cambiado», «botan», «y hacen música» diventa «son sempre gli stessi», «saltellando», «offrendo musica», vv. 14, 15, 16) e l'aggiunta di sparse allitterazioni («miti mattini del mondo», «vi amo […] voi», «polsi che pulsano»: vv. 3, 9, 29) dimostrano chiaramente che non siamo di fronte a una mera traslitterazione.

Né può passare inavvertita, al v. 7, l'ottima resa della citazione manriqueña «que van a dar en la mar» associata all'inversione presente/gerundio («[sguardi] che volgendo al mare / sostengono», per «[miradas] que van a dar en la mar / sosteniendo», vv. 7-8). E analogamente segnaleremo «sobre las cubiertas del barco» sintetizzato in «in coperta» (v. 12), «Caminar» (v. 13) tradotto con

sono pseudonimi di Giorgio Caproni, e quindi tutte le traduzioni che portano tali firme equivalgono a quelle che portano la firma di Giorgio Caproni» (cfr. la c. 4, FC-N, 5,1).

8. Già edite: *Arbolé, Arbolé* e *Pianto per Ignazio Sánchez Mejías* su *Il Punto*, n. 28 (e non 26), 8 dicembre 1956 e nella *Poesia straniera del 900* a cura di Attilio Bertolucci (Milano: Garzanti, 1958, p. 567-69, 573-587); *I giorni senza sole*, *Dice la chitarra*, *La pioggia*, *La pena* e *Alegrías* nel pezzo «Imitazioni da Manuel Machado» (in *La fiera letteraria* del 23 novembre 1958).
9. Anche su questo punto il contratto era chiaro, visto che l'art. 6 recitava: «Il Dr. Caproni si impegna a compilare per ogni singolo poeta una breve biografia che dovrà precedere i brani poetici relativi al poeta stesso».
10. Che segnalava i versi eccedenti (ben 16) e le righe (31) occupate dalla poesia nel dattiloscritto. Sul materiale corrispondente a queste quattro composizioni cfr. le note 14 e 16.
11. Ad esempio per *Bécquer in Soria* e *Rivelazione* di Gerardo Diego e per *Donne* di Dámaso Alonso (lo dichiara nel cit. indice-piano di lavoro).

«andare», «se marcha» e «sé que existo» intensificati in «s'inoltra» e «m'accorgo di esistere» (vv. 17 e 22), «oscuridades […] / […] dibujadas en espalda» reso più esplicito con «quelle tenebre […] / […] disegnatemi dietro» (vv. 19-20), senza dimenticare l'intenzionale variazione della preposizione in «Nel mondo sono nato» («Para el mundo he nacido», v. 23) e in «sui polpastrelli» («en las yemas», v.18), ad accentuare la spinta ascensionale/discensionale del «deseo» del poeta.[12]

Al contrario di questa prima poesia, che —come dicevamo— fu eliminata, le altre tre furono invece più volte riviste da Giorgio Caproni; purtroppo però il guastarsi dei rapporti con l'editore impedì che il libro, benché concluso, venisse pubblicato e, negli anni, parte del materiale andò perduto. Pochi infatti, nei gruppi di fogli dattiloscritti, quelli con battitura originale, compensati fortunatamente da alcune copie su carta velina (archiviate in una scatola e poi dimenticate)[13] che consentono di recuperare in qualche modo le parti disperse. Ma solo per *Città del Paradiso* possiamo affermare di possedere la traduzione definitiva, giacché per *Creature dell'aurora* disponiamo di una battitura originale parziale (priva dei primi ventidue versi) e per *Senza luce* di due copie che, non necessariamente, portano all'ultima stesura. Il confronto tra quanto rimasto (o tra quanto per il momento è stato possibile rintracciare) consente comunque, attraverso l'analisi di correzioni e varianti, di ricostruire l'*iter* cronologico delle versioni e di dar conto delle successive fasi di elaborazione del processo traduttivo.

Se ci soffermiamo ad esempio sulle due copie di *Senza luce* —quella appartenente al gruppo di fogli che include anche *Poema d'amore* (da ora in poi A1)[14] e l'altra successiva con tre poesie[15] (da ora in poi A2)[16]— risulta evidente

12. Soluzione quest'ultima adottata anche da Macrí nella sua antologia (*Poesia spagnola del Novecento*, Parma: Guanda, 1952, p. 301).
13. Ma fortunatamente recuperate dai figli. Un sentito e doveroso ringraziamento va ad Attilio Mauro e a Silvana Caproni per la disponibilità dimostrata nel favorire l'accesso alle carte del padre e nell'aver concesso l'autorizzazione a pubblicare queste traduzioni.
14. Il fascicolo A1 è composto da cinque fogli di carta velina color paglierino con rigature verticali rosse non numerate e unite con un punto metallico. Contiene la copia carbone della traduzione dattiloscritta delle quattro poesie introdotte da un profilo bio-bibliografico: il già citato *Poema d'amore* alle cc. I e II (evidenziato con una biro rossa da un riquadro e cassato da una croce), *Senza luce* alle cc. II e III, *Creature nell'aurora* alla III e IV e infine *Città del Paradiso* alle IV e V.
15. Perfezionato anche il profilo bio-bibliografico, qui più breve ed elaborato.
16. Si tratta di cinque cartelle che presentano, sullo stesso tipo di carta velina usata per A1, le tre poesie rimaste e l'ora alluso profilo bio-bibliografico dell'autore; le carte, anche in questo caso, sono unite da un punto metallico e prive di numerazione. In particolare si succedono: *Senza luce* alle cc. I e II, *Creature dell'aurora* alle II, III e IV, *Città del Paradiso* alle IV e V. Rispetto ad A1, la macchina da scrivere utilizzata è diversa, con caratteri più piccoli. Inoltre mentre il blocco delle cinque carte di A1 è 'isolato', quello di A2 è inserito nella successione degli autori spagnoli tradotti. Quasi inesistenti, tra l'altro, le correzioni a penna apportate da Caproni direttamente su questi due dattiloscritti limitate, per A1, a quella sopra citata

in quest'ultima la tendenza ad abbandonare l'eccessiva fedeltà alla lettera del testo spagnolo caratteristica di A1 privilegiando l'inserimento di inversioni[17] e variazioni sintattiche,[18] l'eliminazione di articoli e aggettivi dimostrativi,[19] l'uso di intensificazioni[20] e di sinonimi/nessi sinonimici,[21] il perseguimento di una più personale resa semantica. Mi limito a citare come esempi, «il cui buio non ha amore» (per «donde el negror no ama», v. 2), «sulle acque di superficie» (per «en las primeras aguas», v. 4) o "fa commovente» (per «lastima», v. 6).[22] Ma naturalmente nel fluire di questo poema lirico, libero per lo più da scansioni sillabiche prefissate (che, quando presenti, non sempre vengono recuperate)[23], va segnalata anche l'intenzionale eliminazione dell'anafora «por» ai vv. 23 e 24, la sostituzione di «ese» (e questa volta con mantenimento dell'anafora) con «tale» ai vv. 9, 10 e 11 (poi ripreso al v. 41), la dissimilazione semantica di «quieta» / «quieto» (tradotta al v. 13 con l'omofono «quieto" e al v. 6 con un più intenso «immota»), la riduzione a due dei tre sinonimi spagnoli «barro» / «fango» / «limo» resi con «limo» / «melma» / «limo» (vv. 9, 17, 44); senza dimenticare la felice resa di 'resbalar' con 'fondersi'[24] (v. 7), di «se alborota mintiendo» con «turbina simulando», di «lo seco» con il culto «aridore» (v. 19), di «escaparse ligero» con «schivar lieve» (v. 20).

Un analogo procedimento di allontanamento dall'originale caratterizza la versione di *Criaturas en la aurora* che già nel titolo presenta una variazione di complemento passando dal letterale *Creature nell'aurora* (A1) a *Creature dell'aurora* (A2). Ma altri esempi non mancano: «detrás de la fantástica» (v. 6) tradotto prima con «dietro la fantastica» e poi con «oltre la fantomatica»; «No

in *Poema d'amore* e, per A2, all'eliminazione di un errore di battitura («che» per «come» al v. 30 di *Città del Paradiso*).

17. Basta pensare a «giovanili felicità» («juveniles dichas») che diventa «felicità giovanili» (v. 21), «sole folgorante» («sol fulgurante») «folgorante sole» (v. 25), «i suoi pesci tra le spume» («sus peces entre espumas») «fra le spume i suoi pesci» (v. 34). Ma in cambio, al v. 1, «in primo luogo è attribuita» («se atribuye ante todo») diventa «è attribuita in primo luogo».
18. Cfr. «come fortezze che si placano» («como las fortalezas que se aplacan») «che come fortezze si placano» (v. 28). Analogamente si pensi al cambio di modo verbale: «per alzare» («por elevar») diventa «alzando» al v. 24.
19. Ne è esempio «le piume» («unas plumas») ridotto a «piume» (v. 40).
20. Come il «non gira» («no gira») modificato, sia al v. 5 che al 42, in «non può girare».
21. Si veda «l'evasione» («la evasión») trasformato in «la fuga» (v. 39), ma anche «le acque medesime» («las aguas mismas») in «l'acque stesse» (v. 7), «in esse» («en ellas») «in queste» (v. 8), «tristissimo» («tristísimo") in «così triste» (v. 8), «simile ad aria» («como un aire») in «che pare aria» (v. 10), «che ora comincia» («que ahora empieza») in «appena iniziata» (v. 23).
22. Che sostituiscono rispettivamente «dove il nerume non ama», «sulle prime acque» e «intenerisce».
23. Evitato, ad esempio, al v. 23 il ritmo endecasillabico dello spagnolo «por la creciente vida que ahora empieza». Perfettamente riproposto invece quello dell'alessandrino «se incruste en el azul como un sol que se da» (v. 31).
24. E qui Caproni sceglie di passare metonimicamente dal movimento della lacrima che 'scivola' alla sua diretta conseguenza, cioè il suo mescolarsi con l'acqua del mare.

crueles» (v. 48) rafforzato mediante l'inversione «Non crudeli» / «Crudeli no»; «soplo [de la luz] » e «soplo [en las frondas]» dissimilati e valorizzati semanticamente nel passaggio, per il primo (v. 21), da «soffio» a un quasi antromorfizzato «alito» e, per il secondo (v. 41), da «alito» al culto «spiro»;[25] «turbio» (v. 64) ridotto dall'iniziale «torbido» al bisillabo e omofono «torbo» che consente la perfetta simmetria dei due emistichi (6 + 6). Aggiungeremo inoltre la trasformazione di «a furia» («a fuerza de», v. 9), «miraste» («presenciasteis», v. 29), «dei tratturi aperti» («de las cañadas abiertas», v. 65) e «ai [vostri margini]» («en [vuestras márgenes]», v. 62) —coincidenti con la versione di Macrí— nel letterale «a forza di», nel più personale «foste presenti dinanzi», nel foneticamente significativo «degli aperti tratturi»;[26] nel più pertinente «sui [vostri margini]». Senza parlare, oltre all'eliminazione di traslitterazioni inerti («acero vivido» - «acciaio vivido» e «virginal» - «virginale» variati rispettivamente in «vivido acciaio» e in «vergine», vv. 34 e 68)[27], della significativa conversione di «amorosi esseri» («amorosos seres», v. 67) in «amorose creature» e di «suonava» («sonaba», v. 69) in «squillava». Né manca qualche libera alternanza sinonimica (la «[mirada] repentina» del v. 15 tradotta prima con «[sguardo] fulmineo» e poi con «[sguardo] rapido») o qualche occasionale ripensamento come «inclinación [de los montes]» (v. 24) reso in A1 col letterale «inclinazione» (a correggere un precedente «pendenza» cassato) e poi riportato a «pendenza» nella terza versione della traduzione. È infatti su questa versione acefala (da ora indicata con A3),[28] corrispondente alla battitura originale dei vv. 23-69 di A2,[29] che Caproni annotò a mano altre, successive, correzioni.[30]

La sua versione, che non di rado presenta già in A1 originali soluzioni culte («primeva» per «inicial» e «incinniando» per «estrenando», vv. 41 e 42), riuscite dissimilazioni («aves» tradotto con «volatili» in opposizione al «pájaro»— «uccello», vv. 69 e 66) e sintetiche rese espressive («fuggitivo bacio lunare» per «beso istantáneo de la luna», v. 14) —che rimarranno inalterate— si arricchisce così di ulteriori sfumature. Il predicato «tentavan» scelto per «adivinaban» (v. 30) a ribadire il «sondear» del precedente v. 29, ad esempio, viene ora cassato a favore di un più scontato e omofono «divinavan» mentre le «inmarchitas»

25. Aggiungendosi a questa variazione anche l'iperbato; si passa dal letterale «come l'alito tra le fronde» («como el soplo en las frondas») a «come tra le fronde lo spiro».
26. Giacché l'inversione porta ad un ulteriore riduzione dell'apertura vocalica di Aleixandre («*cañadas abiertas*») ed a un'opposta valorizzazione, per la sua collocazione in clausola, della vocale chiusa *u* («aperti tratturi»), parzialmente riflessa da Caproni nel successivo v. 66.
27. Di poco interesse il «quand'io» del v. 58 («[no es ahora] cuando yo») e il «come uccello» del v. 66 («de pájaro») normalizzati in «[non è adesso] ch'io» e «come un uccello».
28. Si tratta, nell'insieme, di 3 cc. numerate, che comprendono l'ora citato frammento di *Creature dell'aurora* (cc. 177- 178), seguito da *Città del Paradiso* (cc. 178-179); un'altra numerazione con biro rossa (14, 15 e 16) appare in alto (cfr. FC-N, 5, 5, cc. 16-18).
29. Lo dimostrano l'identica distribuzione dei versi nelle pagine, i caratteri minuti della battitura (più piccoli di quelli di A1), la comune cancellatura della correzione dattiloscritta «pendenza» / «inclinazione» al v. 24 di *Creature dell'aurora,* ecc.
30. È quindi su questa versione incompleta e sulla precedente di A2 per la parte mancante (vv. 1-22) che ci basiamo per la trascrizione completa della traduzione.

ore «del mattino» (v. 58, non più «mattutine») intensificano la loro integrità, affermandosi non solo «non marcite» (A1 e A2), ma «non putride». Né è privo di interesse il ripristino di un paio di versi (il secondo emistichio del v. 42, il v. 43 e l'inizio del 44) caduti nel passaggio da A1 ad A2 che vengono recuperati da A1 (o ritradotti dopo un diretto confronto con il testo spagnolo di Aleixandre) giacché anche in questo caso non mancano variazioni.

«Rocío» non è più «guazza», ma semplicemente «rugiada»; le «flores salpicadas» da «fiori spruzzati» diventano «variopinti»; «las apenas brillantes florecillas» privilegiano l'inversione da «gli appena brillanti fiorellini» a «i fiorellini appena brillanti»; la preposizione «a» («a vuestras plantas desnudas») —resa non più con «pei» ma con «sotto»— guida a una diversa valorizzazione dei «miti» fiori calpestati (altrimenti solo condiscendenti come «sin grito», sembrava ribadire) recuperando la morbidezza sottintesa nello spagnolo «blandas». Ugualmente significativa ci sembra poi la cassatura del letterale «piedi» per «plantas» sostituito sopra il rigo da quel «calcagni» già proposto in A1. E se in questo caso non possiamo affermare che questo ritorno alla prima traduzione sia stato motivato dalla volontà di evitare coincidenze con Macrí (che aveva tradotto appunto «piedi nudi»), forse proprio a un confronto con la sua traduzione può essere legata la variazione di «del bosco» («del soto», v. 44) con il non comune «delle prode» che, per il suo carattere culto, potrebbe aver suscitato l'interesse del poeta.

Decisamente interessante ci sembra infine che soltanto in questa terza versione Caproni sia intervenuto ad eliminare tre sviste, giacché se una più attenta rilettura potrebbe aver suggerito la modifica di «[non è adesso] quando» (mera traslitterazione dello spagnolo «[no es ahora,] cuando», v. 55) in «[non è adesso] che»,[31] esclusivamente un nuovo confronto con il testo spagnolo sembra aver guidato la modifica di «sorpresi» («sorprendentes», v. 36) in «sorprendenti» (Macrí aveva tradotto «peregrini») e di «amarezza» («amarillez», v. 33) in «giallore» (essendo nato probabilmente il parzialmente omofono «amarezza»-*amargura* dalla memoria del subito precedente «sin lágrima»). D'altronde basta sfogliare le varie edizioni bilingui presenti nella biblioteca di Giorgio Caproni per rendersi conto che in vari casi era l'originale spagnolo, più della traduzione a fronte, ad attirare la sua attenzione.

Ma è naturalmente *Città del Paradiso* a consentirci di ripercorrere in modo più completo l'*iter* di elaborazione traduttiva di Giorgio Caproni giacché, oltre alle tre copie per la stampa (A1, A2 e A3), possediamo una quarta battitura legata alla lettura radiofonica di questa poesia andata in onda il 30 agosto 1961 durante la XV puntata della rubrica *I sentieri della poesia*. Anche in questo caso la versione di A1 appare decisamente più aderente al testo spagnolo rispetto a quella successiva di A2. Così l'immagine di un paesaggio impervio proteso verso il mare («en tu vertical caída a las ondas azules», v. 3) resa

31. Sostituita con questa manoscritta sopra la variante «mentre», dattiloscritta e poi cassata.

inizialmente con «nella tua caduta a picco verso l'azzurro delle onde» subisce un'accelerazione e un'intensificazione cromatica in «nel ruzzolone a picco verso il turchino delle onde»; o ancora il «momento» («momento», v. 6) di gloria si abbrevia ulteriormente nell'«istante»; le onde «amanti» («amantes», v. 6) si fanno più soavemente «amorose»; «vanno» («cruzan», v. 15) si concretizza in «navigano» mentre il successivo «navigano» («navegan», v. 17) diventa «incrociano»; l'oggettivo e letterale «Oh città» («Oh ciudad», v. 34) viene investito, per l'aggiunta dell'aggettivo possessivo, del più diretto coinvolgimento del poeta: «Oh mia città».

Analogamente potremmo ricordare l'attacco del v. 7 «Pero tú duras» che passa dal letterale «Ma tu resisti» al più immediato «Resisti» consentendo una maggiore simmetria tra i due emistichi; l'eliminazione della congiunzione che conferisce maggior forza all'inciso «y recuerdo» («e ricordo», v. 9) tradotto ora solo con «ricordo»; senza parlare di qualche sparsa inversione, degli allontanamenti da mere traslitterazioni[32] o di occasionali recuperi (come quello del v. 21 dove «a quienes siempre cruzan, hervidores», inizialmente tradotto liberamente con «pei passanti che vanno, fervorosi» viene in parte ricondotto alla lettera dell'originale con «per quanti di continuo, fervidi, passano»).

Scarse invece le correzioni in A3, suggerite —anche per questa poesia— da una verifica a posteriori sull'originale spagnolo. Così ad esempio «días», erroneamente convertito in «sogni» per un processo di inerte memorizzazione,[33] viene rettificato in «giorni»; i predicati dei vv. 15 e 17 modificati —come abbiamo visto— nel passaggio da A1 ad A2 vengono ora invertiti per ripristinare (con lo spostamento di «navigano» dal v. 15 al 17 e di «incrociano» dal 17 al 15) la progressione presente nell'originale spagnolo («cruzan» — «navegan»); l'inversione «dolce pietra» introdotta in A2 viene abbandonata a favore di un ritorno alla più fedele lezione di A1 «pietra dolce» («piedra amable», v. 19) che recupera l'assonanza in *o-e* proposta in forma sparsa anche in altri versi.[34] Ma la revisione operata da Caproni non si esaurisce in questa fase di ripulitura giacché, riprendendo il testo per l'ora allusa emissione radiofonica, interviene nuovamente introducendo ulteriori e più personali variazioni.

32. Si pensi a «nella mente» («en la mente», v. 28) che si fa più esplicito in «dalla mente»; a «la canzone improvvisa» («súbita canción», v. 24) che varia e s'inverte in «improvvisata canzone»; a «istantanea» («istantánea», v. 26) e ad «eternamente fulgidi» («eternamente fúlgidos», v. 30) che si sciolgono in «in un istante» e «fulgidi per l'eterno». Mentre «nelle aure» («en los aires», v. 33), «con virtù» («con calidad»), «condotto» («llevado», v. 35) e «abitavi» («morabas», v. 38) diventano rispettivamente «nei venti», «con doti», «accompagnato» e «stavi».
33. Non solo «sueño» è presente in questa poesia (al v. 29) ma anche nelle altre tre: in *Poema d'amore* ai vv. 16 e 24, in *Senza luce* ai vv. 12, 15, 43 e in *Creature nell'aurora* al v. 18
34. Ai vv. 3 e 6 con «onde» e «amorose», al 12 con «carnose», al 21 con «splendore» e al 26 con «trascorre». Forse legata sempre alla ricerca di un'eco fonica è l'incertezza nella successione delle parole al v. 20 dove Caproni cassa «hanno sempre un bacio», per proporre l'inversione «hanno un bacio sempre» ma poi, ripensandoci cancella il «sempre» appena aggiunto e riscrive «hanno sempre un bacio» mantenendo così l'assonanza *a-o* con i predicati «incrociano» e «navigano» dei vv. 15 e 17 ora citati.

Vediamo così il predicato «regnar» («reinar», v. 4) abbandonare l'apocope diventando «regnare»; le strade «accennate appena» avvicinarsi all'originale «apenas leves» (v. 11) con «appena accennate»; il plurale «sulle teste» («sobre las cabezas», v. 13) passare al singolare «sul capo» consentendo l'ottenimento di un perfetto ritmo endecasillabico. E analogamente «fervidi» («hervidores», v. 21) si rafforza in «fervorosi»; «quieta» e «quieto» (paralleli agli spagnoli «quieta» e «quieto», v. 25) mutano in «calma» / «calmo» suggerendo un'eco anaforica con il v. 24;[35] e infine «prodigiosa» («prodigiosa», v. 28), mantenuto inalterato fin dalla prima versione di A1, diventa ora «prestigiosa» a sottolineare, più che la singolarità, la rilevanza meritata dalla città.

Ma d'altronde a una pertinente valorizzazione sembra tendere tutta la traduzione che già dai primi versi aveva reso «imponente monte» con «monte maestoso» (v. 2), «presidir» con «signoreggi» (v.11); «ciudad graciosa» con «città fina» (v.19). Né sono questi naturalmente gli unici casi di parole o sintagmi che meriterebbero in commento giacché di grande interesse ci sembra, ad esempio, la resa di «ciudad voladora entre monte y abismo» (v.32) con «città in volo tra cielo e abisso», dove appunto il contrasto tra leggerezza e concretezza materica è reso attraverso un'immagine più dinamica che, abbandonata la continuità di una roccia proiettata verticalmente tra due estremi, fissa piuttosto l'iperbolica e quasi impalpabile verticalità degli spazi (e non a caso il successivo predicato «arriba» sarà tradotto, sempre cineticamente, con «cala», v. 34).

Né occorre indulgere oltre per dimostrare l'attenzione alla parola (e alla sua corrispondente resa semantica e ritmica) che caratterizza il processo traduttorio di Giorgio Caproni confermando il suo, esplicitamente dichiarato, non fare differenze tra la propria e l'altrui produzione poetica.[36] Lo testimoniano in modo fin troppo evidente le numerose varianti che abbiamo commentato e che costituiscono i diversificati tasselli che accompagnano le successive fasi di elaborazione di questa, altrettanto personale, forma di scrittura. Per citare le parole utilizzate a proposito dell'opera di Antonio Machado, potremmo insomma concludere che, anche nelle sue versioni (o «imitazioni», come talvolta preferiva definirle[37]), Caproni si coinvolge in pieno in un «perpetuo rifare il proprio lavoro […] secondo un'idea lirica ininterrotta».[38]

35. Rispetto al «cantava» e a «canzone» collocati in posizione di apertura e cesura nel precedente v. 24.
36. Cfr. «non ho mai fatto differenze, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre» (Giorgio Caproni, *Divagazioni sul tradurre,* in *La scatola nera*, Milano: Garzanti, 1996, p. 121).
37. L'abbiamo visto nel titolo del pezzo *Imitazioni da Manuel Machado*, ma si pensi anche all'affermazione «io non chiamo mai le mie delle traduzioni, ma, sull'esempio leopardiano, le chiamo delle imitazioni» («*Genova la mia città Fina*», 17.01.88, in Giorgio Caproni, «*Era così bello parlare*», *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Prefazione di Luigi Surdich, Genova: Il Melangolo, 2004, p. 146).
38. Giorgio Caproni, «Poesie di Antonio Machado», in *La fiera letteraria*, 13 dicembre 1959, nelle sue *Prose critiche*, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, Torino: Nino Aragno editore, 2012, II, p. 1265.

Versioni

Poema d'amore

T'amo sogno del vento
dimentico del nord con le mie dita fluisci
nei miti mattini del mondo a capo chino
quando sorridere è facile perché blanda è la pioggia
Nell'alveo d'un fiume è una delizia viaggiare
oh pesci amici ditemi il segreto degli occhi aperti
dei miei sguardi che volgendo al mare
sostengono le carene delle navi lontane
Vi amo — viaggiatori del mondo — voi che dormite sull'acqua
uomini che vanno in America in cerca dei loro vestiti
quelli che lasciano a riva la nudità dolorante
ed in coperta attirano il raggio della luna
È piacevole è bello andare sperando
in fondo argento e oro son sempre gli stessi
saltellando sulle onde e sul dorso squamato
offrendo musica o sogno ai capelli più biondi
Il mio desiderio s'inoltra sul fondo d'un fiume
dai paesi innumeri che ho tenuto sui polpastrelli
quelle tenebre ch'io vestito di nero
ho lasciato lontano disegnatemi dietro
La speranza è la terra è la gota
è una palpebra immensa in cui m'accorgo d'esistere
Ricordi? Nel mondo sono nato una notte
dove somma e differenza era la chiave dei sogni
Pesci alberi sassi cuori medaglie
sulle vostre onde concentriche — sì — trattenute
io mi muovo e se giro mi cerco oh centro oh centro
strada — viaggiatori del mondo — del futuro esistente
oltre i mari nei miei polsi che pulsano.

Senza luce

Il pesce spada, la cui stanchezza è attribuita in primo luogo
[all'impossibilità di penetrare l'ombra,
di sentir nella carne il freddo dei fondali marini il cui buio non ha amore,
dove mancano le fresche alghe gialle
che il sole dora sulle acque di superficie.
La tristezza gemebonda di tale immobile pesce spada il cui occhio non
[può girare,
la cui fissità immota fa commovente la pupilla,
la cui lacrima si fonde con l'acque stesse
senza che in queste si noti il giallo così triste.
Il fondo di tale mare dove l'immobile pesce respira con le sue branchie
[il limo,
tale acqua che pare aria,
tale polverio fino
che turbina simulando la fantasia d'un sogno,
che si placa monotono ricoprendo il letto quieto
su cui gravita il monte altissimo, le cui creste s'agitano
come il pennacchio — sì — d'un sogno oscuro.
In alto le spume, sciolte capigliature,
ignorano i profondi piedi di melma,
l'impossibilità di sradicarsi dall'abisso,
di alzarsi con ali verdi sull'aridore abissale
e di schivar lievi senza timore il sole ardente.
Le bianche capigliature, le felicità giovanili
combattono con ardore, popolate di pesci
— per la crescente vita appena iniziata —,
alzando la loro voce alla giovane aria,
dove un folgorante sole
trasforma in argento l'amore e in oro gli abbracci,
le pelli coniugate,
l'unirsi dei petti che come fortezze si placano fondendosi.
Ma il fondale palpita come un pesce solo abbandonato.
A nulla serve che una fronte gioiosa
s'incrosti nell'azzurro come un fiore che s'offre,
come amore che visita umane creature.
A nulla serve che un mare immenso intero
senta fra le spume i suoi pesci come fossero uccelli.
Il calore rubatogli dal quieto fondo opaco,
la base imperturbabile della millenaria colonna
che schiaccia un'ala d'usignolo annegato,
un'ugola che cantava la fuga dell'amore
gioiosa tra piume temprate al sole nuovo.
Tale profondo buio dove non esiste il pianto,
dove un occhio non può girare nel suo arido cesto,
pesce spada che non può penetrare l'ombra,
dove placato il limo non imita un sogno finito.

Creature dell'aurora

Voi conosceste la generosa luce dell'innocenza.
Tra fiori campestri raccoglieste ogni mattina
l'ultima, la pallida eco della postrema stella.
Beveste il cristallino fulgore,
che come una mano purissima
dice addio agli uomini oltre la fantomatica presenza montuosa.
Sotto l'azzurro nascente,
tra le luci nuove, tra i primi puri zefiri,
che a forza di candore vincevano la notte,
vi destaste ogni giorno, perché ogni giorno la tunica quasi umida
si lacerava verginalmente per amarvi,
nuda, pura, inviolata.
Appariste nella soavità dei colli,
dove l'erba docile ha ricevuto per sempre il fuggitivo bacio lunare.
Occhio dolce, sguardo rapido per un mondo in tremore
che si protende ineffabile oltre la propria apparenza.
La musica dei fiumi, la pausa delle ali,
le piume che ancora col ricordo del giorno si piegarono per l'amore e per [il sogno,
intonavano la loro quietissima estasi
sotto il magico alito della luce,
fervida luna che apparsa in cielo
sembra ignorare il suo effimero trasparente destino.
La mesta pendenza dei monti
non significava il pentimento terreno
davanti all'inevitabile mutamento delle ore,
era semmai la chiarezza, la morbida superficie del mondo
che offriva la sua curva come un seno stregato.
Là viveste. Là ogni giorno foste presenti dinanzi la terra,
la luce, il calore, lo scandaglio lentissimo
dei raggi celesti che divinavan le forme,
che palpavano teneri i clivi, le valli,
i fiumi con la lor già quasi lucente spada solare,
vivido acciaio che ancora conserva, senza una lacrima, l'intimo giallore,
l'argenteo volto della luna trattenuto nelle loro onde.
Là nascevano ogni mattina gli uccelli,
sorprendenti, nuovi nuovi, vivaci, celesti.
Le lingue dell'innocenza
non dicevan parola:
fra i rami degli alti pioppi bianchi
suonavano quasi ancora vegetali, come tra le fronde lo spiro.
Uccelli della felicità primeva, che s'aprivano confidenti
incinniando le ali, senza perder la goccia virginea della rugiada.
I fiori variopinti, i fiorellini appena brillanti delle prode
miti erano, senza grido, sotto i vostri calcagni nudi.
Vi ho visti, presentiti, quando il profumo invisibile
vi baciava i piedi, insensibili al bacio.

Crudeli no: felici! Sulle nude teste
brillavano per caso le foglie illuminate dell'alba.
La vostra fronte si feriva, da sola, contro i raggi dorati, recenti della vita,
del sole, dell'amore, del silenzio bellissimo.
Non c'era pioggia, ma dolci braccia
parevano sostenere l'aria,
e i vostri capelli sentivano la loro fatata presenza,
mentre dicevate parole cui il sole nascente dava magia di piume.
No, non è adesso che la notte sta calando,
anche se con la stessa dolcezza, ma con lievissimo vapore di cenere,
ch'io correrò dietro le vostre care ombre.
Lontane stanno le non putride ore del mattino,
immagine felice dell'aurora impaziente,
tenera nascita della felicità sulle labbra,
negli esseri vivissimi che amai sui vostri margini.
Il piacere non prendeva il pauroso nome di piacere,
né il torbo spessore dei violati boschi,
ma l'esaltante nitore degli aperti tratturi
dove la luce guizza semplice come un uccello.
Per questo v'amo, innocenti, amorose creature mortali
d'un mondo vergine che ogni giorno si ripeteva
quando la vita squillava nelle gole felici
dei volatili, dei fiumi, dei venti e degli uomini.

Città del Paradiso

Sempre i miei occhi ti vedono, città dei miei giorni marini.
Sospesa sul monte maestoso, a stento frenata
nel ruzzolone a picco verso il turchino delle onde,
sembri regnare, sotto il cielo, sulle acque,
a mezz'aria, come se una mano felice
t'avesse trattenuta, in un istante di gloria, prima di tuffarti per sempre
[nelle onde amorose.
Resisti, non cali giù, e il mare sospira
o mugghia, per te, città dei miei giorni lieti,
città madre e bianchissima dove vissi, ricordo,
angelica città che, più alta del mare, signoreggi le spume.
Strade appena accennate, lievi, musicali. Giardini
dove fiori tropicali alzano le giovanili palme carnose.
Palme di luce che sul capo, alate,
muovono il brillio della brezza e sospendono
per un istante labbra celestiali che incrociano
verso le isole remotissime, magiche,
che laggiù, nel turchino d'indaco, libere navigano.
Lì vissi anche, lì, città fina, città fonda,
lì dove i giovani scivolano sulla pietra dolce
e dove le scintillanti pareti hanno sempre un bacio
per quanti di continuo, fervorosi, passano nello splendore.
Lì fui condotto da una mano materna.
Forse da un balcone fiorito una chitarra triste
cantava l'improvvisata canzone sospesa nel tempo;
calma la notte, più calmo l'innamorato,
sotto la luna eterna che in un istante trascorre.
Un soffio d'eternità poté distruggerti,
città prestigiosa, attimo emerso dalla mente d'un Dio.
Gli uomini per un sogno vissero, non vissero,
fulgidi per l'eterno come un soffio divino.
Giardini, fiori. Mare vigoroso come un braccio anelante
alla città in volo tra cielo e abisso,
bianca nei venti, con doti d'uccello sospeso
che mai cala. Oh mia città non in terra!
Da quella mano materna fui accompagnato leggero
per le tue strade senza peso. Nudo il piede nel giorno.
Nudo il piede nella notte. Luna grande. Sole puro.
Là il cielo eri tu, città che in cielo stavi.
Città che nel cielo volavi con le tue ali aperte.